

УДК 821.161.1 Достоевский + 791.235[159:616.89] О. Н. Турышева

## ОТ «БЕСЕНКА» И «БУНТА» ДО «АНТИХРИСТА»: ДОСТОЕВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

Последние кинопритчи современного датского режиссера Ларса фон Триера выстроены на основе художественного языка, отвергающего, казалось бы, все сложившиеся в искусстве интеллектуального кинематографа нормы. Особенно это суждение касается фильмов, обрамляющих трилогию, названную самим автором «Депрессия». Это открывающий и завершающий данный цикл фильмы «Антихрист» (2009) и «Нимфоманка» (2014). Их чудовищная, снимающая все устоявшиеся культурные запреты образность явно свидетельствует о трагических трансформациях авторского сознания и производит потрясающий своей негативной силой эффект на реципиента. Уже сама эта «жестокость таланта» позволяет сопоставлять имя фон Триера с именем Достоевского. Однако для такого сопоставления есть и содержательные основания: зрителю, хорошо знакомому с русской классикой, нетрудно усмотреть в сюжетах триеровских сценариев очевидные реминисценции из творчества Достоевского. Думается, в их основе лежит сознательная авторская отсылка к отдельным произведениям русского романиста, что подтверждается собственными свидетельствами фон Триера о знакомстве с его творчеством. Так, в ряде интервью он называет в круге своего чтения такие романы, как «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», впрочем, никак не поясняя характер привлечения их мотивов в поэтику собственных кинотекстов.

Реминисценции из Достоевского имеют как тематический, так и сюжетный формат. Так, более ранние произведения фон Триера по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии христоподобного человека, губящего себя самого в сострадании к другому: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов «Рассекая волны» (1996) и «Танцующая в темноте» (2000). К воспоминанию романа Достоевского «Идиот» очевидно апеллирует

фильм «Догвилль» (2003), а фильмы трилогии «Депрессия» содержат в себе целый комплекс «достоевских» аллюзий, заставляя вспомнить и иступленный надрыв Настасьи Филипповны, и «самоиспеление на огне плотских страстей» (М. Эпштейн) Свидригайлова и Ставрогина, и подлую казуистику подпольного человека, и страдания героев романа «Братья Карамазовы». Один мотив из последнего произведения Достоевского мы и рассмотрим с точки зрения его участия в сюжетопостроении фильма «Антихрист». Это мотив признания вины и ответственности за личное зло и зло «всех». Причем, в рамках нашего предположения, воплощение данной темы у фон Триера непосредственно ориентировано на фантазии и переживания героев Достоевского (в первую очередь Ивана Карамазова и Лизы Хохловой) — в силу очевидных совпадений, причем повторяющихся не только в «Антихристе», но и в других фильмах трилогии «Депрессия». В то же время наблюдаемое совпадение обусловлено также принадлежностью поэтических систем этих художников к единому истоку, которым является христианская мифология.

Отношения, связывающие фон Триера с христианством, носят глубоко драматический характер. Об этом свидетельствует и название анализируемого фильма — «Антихрист». Сам автор не скрывает того, что цитирует заглавие знаменитого трактата Ницше, но при этом он опускает тот подзаголовок, которым Ницше сопроводил название своего сочинения, — «Проклятие христианству». Однако несмотря на видимую дезактуализацию ницшевского пояснения, фильм Триера следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, отрицание и разоблачение основ христианского мировидения.

Как известно, «Антихрист» Ницше направлен на переосмысление такой христианской добродетели как сострадание. «Антихрист» фон Триера подразумевает переосмысление другого переживания, культивируемого христианством в качестве источника очистительного покаяния — чувства вины.

Субъектом вины в тексте является женщина. Потеряв сына и погибая от бремени собственной ответственности за его смерть, она в финале фильма совершает потрясающие своей казалось бы бессмысленной жестокостью поступки в отношении своего мужа и своей женской природы. Женщина связывает свою вину с властью секса: подчинившись чувственности, она не нашла в себе сил предостеречь своего

маленького сына от опасного шага в открытое окно, хотя и видела, как тот поднимается на подоконник и спустя мгновение улетает в пустоту. Свою личностную вину героиня распространяет на женскую природу вообще и на природу как таковую. В этом ее убеждает и история средневековых гонений на женщину, о чем она, историк культуры, пишет диссертацию.

Критика, обвинившая фон Триера в мизогинии, как правило, связывает название фильма с образом помешанной на собственной вине женщины, в которую, дескать, вселился дьявол. И для этого, конечно, есть основания: женщина в изображении фон Триера является носительницей больного сознания, не справившегося с библейской концепцией женского существа как дьявольского инструмента совращения человека. Ее болезнь проявляет себя еще до трагедии потери ребенка: после гибели мальчика обнаруживается, что женщина систематически принуждала своего сына носить ботинки на разные ножки, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп. Это необъяснимое, казалось бы, принуждение, конечно, может быть прочитано в качестве свидетельства демонической иррациональности ее сознания, одержимого идеей разрушения. Однако зрителю, знакомому с творчеством Достоевского, мотив мучительства матерью малолетнего сына слишком хорошо напоминает «фактики» из «коллекции» Ивана Карамазова, сосредоточенные на преступлениях родителей в отношении своих детей. По поводу одного из них Иван восклицает: «И это мать, мать заставляла!» [Достоевский, т. 9, с. 272].

Такую мать и изображает Ларс фон Триер. Причем в контексте фильма мучительство женщиной собственного ребенка (и впоследствии «дозволение» его гибели) показано отнюдь не по-достоевски — как потворство «зверю», дремлющему, как говорит Иван, «во всяком человеке», а как следствие осознанной вины. Логика, в рамках которой в «Братьях Карамазовых» осмыслен феномен вины, в фильме фон Триера оказывается вывернута наизнанку: признание вины не приобщает человека к другим людям (на этом у Достоевского настаивает Зосима: «Когда же познает, что... за всех и за вся виноват, за все грехи людские, мировые и единоличные, то тогда лишь цель нашего единения достигнется» [Там же, 183]), а наоборот, разобщает мать со своим ребенком. Причиняя сыну неудобство и боль, героиня фон Триера так подтверждает зло своей души и намеренно усугубляет свою

преступность, связываемую с принадлежностью к женскому полу. В свою очередь, принятие на себя вины за всех женщин сопрягается в ее сознании с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскует, доходя в этом требовании до самоистребления.

Повторим, эта интенция задана еще до гибели ребенка: переживание вины является не следствием его потери, а причиной «допущения» его смерти. Недаром с первых кадров фильма в поле зрения героини находятся символические образы трех нищих, олицетворяющие, как явствует из контекста, боль, скорбь и отчаяние — чувства, свидетельствующие об утрате героиней веры в разумность человеческой природы (ил. 1, 2). Очевидно, эти оригинальные триеровские символы созданы по принципу противопоставления евангельским образам трех волхвов, пришедших поклониться новорожденному Христу, и потому их можно рассматривать в качестве маркеров осуществления фильмом противоположного сюжета — сюжета пришествия Антихриста. Учитывая поступки женщины и ее связь с образами трех нищих<sup>2</sup>, роль Антихриста легко, казалось бы, присвоить именно ей, что тотально и наблюдается в критике «Антихриста».

Однако думается, что не в меньшей степени роль Антихриста в фильме принадлежит и мужу героини. Будучи психотерапевтом, он пытается освободить свою жену от жестоких угрызений совести, вылечить ее вину соблазном признания необоснованности самообвинений и страхов. Муж, «карикатурное», по слову самого фон Триера, олицетворение гордыни интеллекта<sup>3</sup>, настаивает как на личной невинности героини, так и на ложности ее тезиса о том, что «природа — церковь Сатаны». Он, конечно, не идеализирует природу, но остается поразительно нечувствителен к символам ее разрушающей силы. На протяжении всего действия природа изображается как то, что порождает смерть, а не жизнь. Фильм изобилует страшными смертоно-

---

<sup>2</sup> В ее больном воображении на небе восходит созвездие, образующее очертания «трех нищих» — лисицы, оленихи, ворона. Очевидно, это символ, противоположный образу Вифлеемской звезды, озарившей своим светом рождение Иисуса, и в этом плане его можно читать как образ, предвещающий пришествие Антихриста.

<sup>3</sup> Говоря о карикатурности образа мужчины в одном из интервью, Триер подчеркивает большую человечность образа женщины, с образом которой он отождествляет себя самого.

ными образами. Это секс, завершающийся не зачатием, а убийством ребенка; это цветы, в жизненном цикле которых камера акцентирует разложение опущенных в воду стеблей; это атакующие человека кровососущие насекомые; это пулеметной дробью барабанившие по крыше старого дома падающие желуди, стремящиеся к своей смерти; это выпавший из гнезда птенец, пожираемый муравьями и потом забитый собственным родителем. Чудовищная символика природы как царства смерти находит свое обобщение в трех образах, также символизирующих переживания женщины: олениха, несущая мертвого олененка, наполовину покинувшего ее утробу (символ скорби, как позволяет реконструировать текст фильма), лисица, пожирающая свое нутро (символ внутренней боли), ворон, неизвестно как оказавшийся заживо погребенным в лисьей норе (символ отчаяния). Все эти три существа, отождествляемые в фильме с образами трех нищих, последовательно являются мужчине, в гордыне своего интеллектуального превосходства не связывающему их появление с идеей женщины о том, что природа, не просто равнодушная к страданиям и смертям, но сама их производящая, есть создание не Бога, но дьявола. Женщина, отождествляя себя с природой, произносит ей (а значит, и себе) приговор.

Однако для мужчины вина есть болезнь, он верит в возможность подчинения природы разуму, его не пугает лисица, произносящая фразу «Хаос правит всем». Он — нищенский человек, уверенный в своей безгрешности, силе, власти, праве на жизнь и господство; Антихрист, баюкающий совесть, отвергающий смертоносную силу природы, настаивающий на воле к жизни как абсолютной ценности.

Казалось бы, женщина подчиняется: в какой-то момент она весело разыгрывает потерю страха перед природой, пытаясь обмануть замысел Антихриста. Однако муж жаждет абсолютного результата и предлагает ей нечто вроде ролевой игры: отождествить природу с ним, тем, кого она любит, чтобы отпраздновать окончательную победу ее освобождения от ненависти к природе и от вины за свою принадлежность к ней. Однако эксперимент, наоборот, вызывает чудовищные формы переживания вины. Происходит обратное тому, чего ожидает мужчина: весь свой гнев женщина обрушивает не только на себя, но и на мужа, видя в нем соучастника убийства сына. Ее жестокость воплощается в символических жестах: так, она надевает на ногу мужа

огромный точильный камень, как бы приобщая его к тяжести своих переживаний, к ужасу своей вины.

Противостояние завершается победой ницшеанского человека: в заключительной главе фильма мужчина совершает «геноцид»<sup>1</sup>. С его точки зрения, альтернативы убийству помешанной на своей вине женщины нет: продолжение жизни требует уничтожения убийственного в прямом смысле слова чувства вины. Так в фильме, казалось бы, торжествует Антихрист, уничтожающий того, кто не подчинился его искушающим речам и отверг соблазн.

Выдвигая предположение о том, что возможным источником триеровского сюжета мог быть роман «Братья Карамазовы», мы имеем в виду не только главу «Бунт», но и главу «Бесенок», в которой Лиза Хохлакова признается Алеше в своей мучительной фантазии о том, как она будет есть ананасный компот, наблюдая за медленной смертью распятого мальчика:

Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики отрезал на обеих ручках. А потом распял на стене. <...> Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот [Достоевский, т. 10, с. 83].

«Мысль про компот», как признается Лиза Алеше, «не отстаёт» от нее, даже когда она представляет себе мучения несчастного ребенка, заставляя ее потом «всю ночь трястись в слезах» от сострадания и переживания тяжести своего греха.

Содержательно и структурно эта сцена абсолютно предвосхищает триеровское решение темы вины. Власть секса над сознанием матери, приносящей жизнь ребенка в жертву наслаждению, находит свой абсолютный коррелят в образе ананасного компота, мысли о котором преследуют Лизу в воображаемой картине казни мальчика. Причем и разрешение ситуации у фон Триера оказывается таким же, как и у Достоевского: потребность в самонаказании и горестном утлении вины у Лизы Хохлаковой воплощается сначала в требовании

---

<sup>1</sup> Так называется глава об убийстве жены.

признания другими собственной преступности, а потом — в причинении себе той боли, которая могла бы приобщить ее к страданиям ребенка:

Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула шею, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его. Секунд через десять, вывободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь. Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя:

— Подлая, подлая, подлая, подлая! [Там же, с. 85].

Триеровская героиня также наказывает себя за то, что от нее «не отстает» мысль о том, что она «очень любит» — ни в момент допущения гибели ребенка, ни в период скорби о нем, сначала требуя признания своего греха, а потом казня свое женское естество. За жестким визуальным рядом, к тому же густо насыщенным символическими образами, теряется объяснение ее страшной жестокости, порождая у кинокритиков вряд ли верное мнение о том, что героиня фон Триера переживает буйное помешательство на почве немотивированной ненависти к мужу, пытающемуся оказать ей помощь, что (в рамках таких рецензий на фильм) якобы только подтверждает демонизм женской природы, разоблачая женоненавистническую позицию режиссера. Однако в опыте восприятия, соотносящего кинотекст фон Триера с текстом Достоевского, мы получаем более достоверное понимание подлинной причины саморазрушительного поведения героини «Антихриста». Таковой является вовсе не пробуждение дремлющего в каждом женском существе дьявола, а неутоленная потребность искупления собственного зла.

Открыв зло в своем сердце, Лиза Хохлакова надеется удовлетворить эту потребность в мученичестве: «Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал, женился на мне, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал. Я не хочу быть счастливою!», «Я хочу себя разрушать», «...и в презрении быть хорошо!» — говорит она в разговоре с Алешей [Там же, с. 80, 81, 84]. Недаром в своем стремлении к наказанию и осуждению Лиза отвергает Алешу и обращается к Ивану: если Алеша ее «любовь к беспорядку» оправдывает «минутным кризисом» и «прежней

болезнью», то Иван, наоборот, признает: «Он пришел, а я ему вдруг рассказала про мальчика и про компот. Все рассказала, все, и сказала, что “это хорошо”. Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо» [Достоевский, т. 10, с. 83].

Как пишет Т. А. Касаткина, «Лиза в романе... [доводит] до высшей точки тип отношения к миру, противостоящий пути спасения и жизни... В этом образе воплощена... необходимость для личности либо поворота на путь, указанный Зосимой... либо самоистребления» [Касаткина, с. 67]. При этом, с точки зрения исследовательницы, «Лиза вступит-таки на новую дорогу, тверд будет их [с Алешей] путь, ибо Лиза преодолет самое мощное противостоящее этому пути искушение — искушение самостью и небытием» [Там же].

Надежда на возможность преодоления искушения небытием подерживается и тем, что Лиза, при том, что ей «все гадко», в изображении Достоевского только *играет* в самоистребление. Об этом свидетельствует содержание ее сна, в котором она «весело» дразнит чертей:

И уж подходят. Уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся... И вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются. Вот уж и хватают меня опять. А я вдруг опять перекрещусь — а они все назад. Ужасно весело, дух замирает [Достоевский, т. 10, с. 83].

Если верно наше предположение об опоре фон Триера на эту главу Достоевского в процессе работы над сценарием «Антихриста», то кажется очевидным, что датский кинорежиссер выводит наружу тот губительный потенциал, который у Достоевского только заложен в образе Лизы: если Лиза олицетворяет необходимость выбора дороги и лишь разыгрывает (в сновидении и в воображении) собственное самоистребление, то героиня фон Триера осуществляет и ее злые фантазии (мучая собственного сына и потом принося его в жертву наслаждению), и ее истовую потребность в самонаказании (наноса увечья себе и своему мужу). Но в основе ее переживания лежит то же самое — обнаружение собственного зла и утверждение в собственной вине и вине «всех». «Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят», — говорит Лиза, а триеровская героиня это дурное распространяет на женскую природу вообще, на природу *всех* женщин.



Ларс фон Триер, таким образом, моделирует для своей героини тот путь, который Достоевский считал лишь возможным, но который не осуществил в истории Лизы. Не осуществил, но позволил прожить его в фантазии, очевидно, рассматривая чуткость героини к злу собственной души в качестве необходимого условия спасения. Оппонент триеровской героини, ее муж, наоборот, не позволяет ей прожить свою вину, не признает ее (и своего) зла, становясь причиной ее лжи, нарастающего безумия и неостановимого стремления к смерти.

Здесь уместно обратить внимание на то, что место действия, в котором женщина казнит человеческое естество, а мужчина убивает ее за это, в фильме фон Триера называется Эдемом. В этом также можно усмотреть полемический отклик на Достоевского. Зосима, напомним, связывал признание вины с наступлением рая: «...воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — сейчас был бы рай!» [Достоевский, т. 9, с. 335]. Датский режиссер и помещает действие в рай, как бы пробуя на прочность идею о животворности переживания вины. Однако результатом такого эксперимента становится не только инверсия веры, выраженной Достоевским, но и инверсия всей библейской сюжетики: у фон Триера Адам и Ева<sup>2</sup> не покидают Эдем в знак наказания за преступление, а возвращаются в него, чтобы забыть о вине; Адам из жертвы соблазна сам становится соблазнителем, искушая Еву освобождением от чувства вины; Эдем оказывается царством смерти, где женщина завершает процесс познания вины мучительством мужа и собственной казнью<sup>3</sup>. Недаром животные, символизирующие смертоносную силу природы (лисица, олениха, ворон), в финале фильма усаживаются рядом с покалеченным телом женщины, вперив свой взгляд в мужчину (ил. 3). Здесь трое нищих — боль, скорбь, отчаяние — как бы окончательно обозначают присутствие явившегося Антихриста.

Думается, что автор фильма все-таки не осуществил задуманное проклятие христианству, хотя и вскрыл тот ужас самоуничтожения, которым может быть чреват христианский культ признания вины

---

<sup>2</sup> Эти имена очевидно подразумеваются в фильме, недаром герои выведены безымянными.

<sup>3</sup> Именно в Эдеме она начала работу над диссертацией, завершившуюся признанием правоты средневековых гонений на женщин.

и покаяния. Судя по заключительным кадрам, победа ницшеанского человека выглядит мнимой: расправившись с женой, он покидает Эдем, а камера, сопровождающая его путь, фиксирует горы трупов, усеивающих эдемские холмы. Такое завершение фильма свидетельствует о том, что в своем понимании природы оказывается права женщина, между прочим, в полном соответствии с христианской легендой о первородном грехе, где смерть осмыслена как результат Божественного воздаяния за нарушение запрета.

Имя Достоевского как автора, возможно, предвосхитившего решение темы вины в «Антихристе», в сценарии фон Триера не названо. Зато Триер прямо называет Фрейда, который, как известно, свою философию вины не в последнюю очередь выстраивал на материале творчества Достоевского. Имя Фрейда звучит у фон Триера во фразе, которую произносит женщина, констатируя невозможность излечения: «Фрейд мертв», — говорит она. Однако в качестве оппонента автора Фрейд является вполне различимым, хоть и невидимым субъектом диалога о вине как роковом, разрушающем переживании. При этом вопрос о наполнении вины в фильме датского режиссера решается в полемике с Фрейдом. Фрейд, напомним, трактовал вину как форму страха перед Сверх-Я, культурой, внешним осуждением. Датский кинорежиссер, наоборот, исследует вину, которая формируется на почве страха перед Оно — властью «первичных», природных влечений — Эроса и Танатоса. Героиня фон Триера и является носителем этого страха, подтверждение которому она находит в многовековой истории «геноцида». Носительницей этого страха перед злом собственной души, замороженной образом смерти («Я все хочу зажечь дом!», «Я хочу себя разрушать!», «Я убью себя!»), является и Лиза Хохлакова.

По-иному (по сравнению с Фрейдом) у фон Триера решается вопрос и о соотношении Эроса и Танатоса. Фрейд, понимая вину как следствие принуждающего действия культуры, связывал ее выражение с противоборством между необходимостью любви и потребностью разрушения, при этом позволяя себе надежду на то, что «вечный Эрос приложит свои силы на то, дабы отстоять свои права в борьбе с равно бессмертным противником» — Танатосом и «на пути культуры удастся... обуздать влечение к агрессии и самоуничтожению», как заканчивается книга «Недовольство культурой» [Фрейд, с. 243].

В «Антихристе» фон Триера акценты расставлены прямо противоположно: Эрос не противопоставляется Танатосу, наоборот, они соотносятся как причина и следствие: Эрос служит Танатосу, окончательно отождествляясь с ним в сознании женщины. В этом плане Фрейд со своей верой в возможную победу любви над смертью для фон Триера «мертв», как, возможно, «мертва» для него и философия Достоевского, убежденного в том, что раскаяние есть залог спасения, но устами Алеши произносящего, что «разрушать себя совестно». Однако творчество Достоевского как источник сюжетов и образов для фон Триера, очевидно, является «живым» и актуальным материалом.

Об этом свидетельствует также тот факт, что образы Лизы Хохлаковой и Ивана Карамазова откровенно «просвечивают» и в образе Джастин, героини «Меланхолии» — второго фильма цикла «Депрессия». Ее убежденность во всеобщем зле («Жизнь на Земле — это зло», — произносит она) оборачивается мощной энергией самоистребления и истребления всей планеты. Первая часть фильма сосредоточена на том, как героиня разрушает свою собственную свадьбу, что вполне может быть прочитано как реминисценция на Лизин отказ Алеше стать его женой. Вторая часть содержит прямые намеки на то, что Джастин сознательно и планомерно приближает Апокалипсис, притягивая несущуюся на Землю планету Меланхолия. Откровенное приветствие конца света содержится в сцене, где героиня отдает свое обнаженное тело ночному свету Меланхолии, фактически празднуя свою подлинную свадьбу — свадьбу с тем, что окончательно уничтожит жизнь, чтобы «никто не смог спастись». В результате Меланхолия, первоначально вроде бы выбравшая траекторию обходного пути, отзывается на зов Джастин и сокрушает Землю. Но «Зачем делать злое?» — «А чтобы нигде ничего не осталось. Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» — отвечает на вопрос Алеши Лиза Хохлакова. Именно из этих соображений и действует героиня Триера, которой, как и Лизе, «все гадко». Причем Джастин, как и Лиза, страдает внутри треугольника: Лиза разрушает свой «сговор» с Алешей и обращается к Ивану, Джастин разрушает свой брак, чтобы в союзе с Меланхолией ожидать конца света.

Впрочем, как и в фильме «Антихрист», финал «Меланхолии» далеко не однозначен. Героиня, стремящаяся к тому, «чтобы ничего не было», в то же время отвергает ритуал прощания с жизнью,

предложенный ее сестрой. В описании Клер, сестры Джастин, это ритуал пира во время чумы. Джастин противопоставляет ему ритуал рождения Бога: в приближении Апокалипсиса вместе со своим нежно любимым племянником она строит убежище, которое называет «золотой пещерой». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино (ил. 4). Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды (ил. 5). Внутри этого конуса герои и встречают Апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом Вифлеемской звезды. Последний аргумент, таким образом, остается за Христом — несмотря на то, что фильм заканчивается гибелью Земли.

Подобный глубоко парадоксальный в своем завершении финал имеет и первый фильм трилогии — «Антихрист». Мы имеем в виду посвящение, которое Ларс фон Триер озвучивает по окончании «Антихриста», предпосылая финальным титрам сообщение о том, что фильм посвящен Андрею Тарковскому. Интересно, что в одном из интервью Триер прямо называет русского режиссера «воплощенным Святым Духом»: «Перечитываю Евангелие... Помните то место, где Пётр, Иаков и Иоанн видят свет, исходящий от Иисуса?.. Так вот: когда я смотрю фильмы Тарковского, то вижу тот же свет» [цит. по: Долин]. Думается, что посвящая «Антихриста» тому, кого чтит за Христа, фон Триер как бы вступает в противоречие со своим собственным замыслом проклятия христианства и «умерщвления» веры Фрейда и Достоевского.

В заключение еще раз отметим, что мы не настаиваем на цитатном характере выявленных параллелей с «достоевским» решением темы вины и покаяния. Прямых доказательств того, что Ларс фон Триер непосредственно подразумевал образы Лизы Хохлаковой и Ивана Карамазова в структуре своих персонажей, нами не обнаружено. В целом ряде высказываний, свидетельствуя о своем знании романа Достоевского «Братья Карамазовы», Триер прямо не комментирует характер его «участия» в создании фильмов «Депрессии» [см.: Торсен]. Впрочем, очевидно, что и отсутствие такого комментария

вовсе не означает отсутствия осознанной ориентации на прецедентный текст. Однако в любом случае привлечение контекста творчества русского писателя вполне оправдано совпадениями в образных системах этих двух художников и несомненно способствует прояснению смысловой стороны притчи датского режиссера. Причем в отношении материала, насыщенного сложной символикой и шокирующими сценами, способными отвлечь реципиента от усилий по пониманию смысла, эффективность такого взаимосоотнесенного восприятия оказывается особенно явственной.

---

*Долин А.* Интервью с Ларсом фон Триером. URL: [http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a\\_3679141.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml) (дата обращения: 20.04.2014).

*Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 15 т. М., 1991.

*Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского : Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996.

*Торсен Н.* Меланхолия гения : Триер: жизнь, фильмы, фобии. М., 2013.

*Фрейд З.* По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. СПб., 1998.

УДК 82.091 + 821.161.1 + 821.512.122

Н. У. Илина

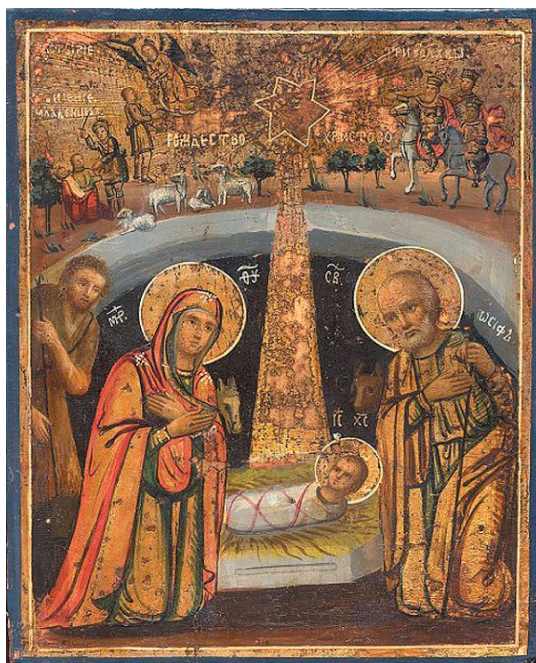
## ПРОБЛЕМА РУССКО-КАЗАХСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

Проблемы взаимодействия различных культур, литератур в современном литературоведении переходят в плоскость новых научных понятий и интерпретаций: «диалога культур» (М. Бахтин), «интертекстуальности» (Ю. Кристева), «литературной рецепции» (структурализм), определивших содержание новейших литературоведческих исследований.

В казахстанском литературоведении последних десятилетий проблемы литературных связей рассматриваются в русле европейских



4. «Золотая пещера» (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Меланхолия». Финал)



5. Икона Рождества Христова (XIX век)





1. Статуэтки трех нищих (Боль, Отчаяние, Скорбь), фигурирующие в сцене смерти ребенка (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)



2. Созвездия системы «Трое нищих», изобретенной героиней. На фигурах животных надписи: «Боль», «Скорбь», «Отчаяние» (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)



3. Олениха, лисица, ворон рядом с телом героини (Ларс фон Триер. Кадр из фильма «Антихрист»)